

トーマス・カントル、ヴァインリヒのバッハ受容とヴァーグナーへの影響

著者	越懸澤 麻衣
雑誌名	洗足論叢
号	48
ページ	1-14
発行年	2020-02-25
ISSN	02877368
URL	http://id.nii.ac.jp/1493/00001159/

トーマス・カントル、ヴァインリヒの バッハ受容とヴァーグナーへの影響

Bach Reception of the Thomaskantor, Weinlig and its Influence for Wagner

越懸澤 麻 衣

Mai Koshikakezawa

はじめに

ヨーハン・ゼバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach (1685~1750) がトーマス・カントルとして27年を過ごして数多くの作品を生み出したライプツィヒは、今日では「バッハの街」として知られ、バッハの後継者にあたるトーマス・カントルとトーマス合唱団がこの街のバッハ演奏の象徴的な役割を担っている。しかしバッハの死後、バッハ作品が途切れることなく彼らの中心的なレパートリーを占めてきたわけではない。死後しばらくの間バッハは忘れ去られていた、と一般的に言われるが、基本的にはライプツィヒでも同様だった。よく知られているように、バッハが世間の注目を浴びるようになったのは、1829年ベルリンにて、若干20歳のフェーリクス・メンデルスゾーン＝バルトルディ Felix Mendelssohn Bartholdy (1809~1847) 指揮のもとベルリン・ジングアカデミーが《マタイ受難曲》BWV244を約100年ぶりに上演してからであった。つまり、この「バッハ・ルネサンス」のきっかけとなったのは、ライプツィヒでもなければトーマス・カントル率いるトーマス合唱団でもなかったのである。

ではこの時期、ライプツィヒのバッハ受容はどのような状況だったのだろうか。本稿ではメンデルスゾーンがバッハ作品に積極的に取り組んでいたのとちょうど同じ頃、1823~1842年にトーマス・カントルを務めたクリスティアン・テオドル・ヴァインリヒ Christian Theodor Weinlig (1780~1842) に焦点を当て、「バッハの街」のバッハ受容を明らかにする。彼のもと、ライプツィヒではどのようなバッハ作品が演奏され、どのようにバッハが捉えられていたのだろうか。この考察が意味を持つのは、バッハの受容史にとってだけではない。ヴァインリヒは、リヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner (1813~1883) の師匠であり、ヴァーグナーとバッハとの関係は「トーマス・カントルのヴァインリヒ」に拠るところが大きいと捉えられがちである。しかしその際、ヴァインリヒがどの程度バッハ作品に精通していたのかはあまり考慮されていない。そこでヴァインリヒを介してのヴァーグナーへのバッハ受容についても、正確な情報を元に再考する必要がある。

近年、バッハ受容はバッハ研究の重要な領域となっており、とりわけアンゼラム・ハーティンガーの詳細かつ包括的な研究 (Hartinger 2014) により、19世紀のライプツィヒにおけるバッハ作品の上演について多くが明らかにされた。また、後世の作曲家たちへの影響についても盛んに研究され、ヴァーグ

ナーについては、クリスティアン・トーラウ（Thorau 1999）やマルティン・ゲック（Geck 2000）の論文に詳しい。こうした研究なども参考にしつつ、トーマス・カントルとしてのヴァインリヒの活動を明らかにし、彼の音楽性とくにバッハ像が、弟子のヴァーグナーにどのような影響を与え得たのかを考察していきたい。

1 ヴァインリヒの生涯と作品

本稿の中心人物となるトーマス・カントル、ヴァインリヒについて簡単に紹介しておきたい。今日ほとんど演奏される機会のない作曲家ゆえ、まず彼の生涯と作品を概観する必要があるだろう。

1-1 略歴¹

ヴァインリヒは、1780年7月25日ドレスデンに生まれた。1797年から1800年までライプツィヒ大学で法律を修めたのちドレスデンに帰り、1803年まで弁護士と公証人として働いた。しかし1804年、彼の叔父でドレスデンの十字架教会のカントルであったクリスティアン・エーレゴット・ヴァインリヒ Christian Ehregott Weinlig（1743～1813 [在職 1785～1813]）のもとで作曲のレッスンを受け始めると、音楽の道へ進み始めた。さらにボローニャにてスタニスラオ・マッテーイ Stanislaw Mattei（1750～1825）に師事し、イタリアの古い伝統を学んだ。

叔父が亡くなると、ゴットロープ・アウグスト・クリッレ Gottlob August Krille（1779～1813）が後任となったもののすぐに亡くなったため、ヴァインリヒは1814年2月18日付けで試験を受けることなく十字架カントルに就任、同時にドレスデンの3つの主要教会のカントルにも任命された。彼は早くも1817年に十字架カントルの職を辞したが、わずか3年半とはいえ、トーマス・カントルに就任する以前に、教会に属する少年合唱団の指導を経験できた点は重要であろう。ドレスデン時代のヴァインリヒの活動で注目すべきはさらに、彼が1815年以降ドライシヒ・ジングアカデミーの音楽監督でもあったということであるⁱⁱ。1807年に発足したこの団体は、モデルとされたベルリン・ジングアカデミーと同様、新旧の教会音楽を取り上げることを課題としていた。バッハ受容の観点から興味深いことは、少なくとも1816年に当時はバッハの作と考えられていたモテット《汝を去らしめず Ich lasse dich nicht》BWV Anh. 159を取り上げており、その後もバッハのモテットが定期的に演奏会のプログラムに載っていたという事実である（Oschmann 1997: 327-328）。

1823年、トーマス・カントルのヨーハン・ゴットフリート・シヒト Johann Gottfried Schicht（1753～1823 [在職 1811～1823]）が亡くなると、後任の候補者としてヴァインリヒの名前が挙がった。他の候補者には、かつてトーマス合唱団の団員であったカール・ゴットリープ・ライシガー Carl Gottlieb Reissiger（1798～1859）や多数のバラードを作曲したことで知られるカール・レーヴェ Carl Loewe（1786～1869）などが含まれていた。その中でヴァインリヒは、カール・マリア・フォン・ヴェーバー Carl Maria von Weber（1786～1826）とクリスティアン・ゴットフリート・ケルナー Christian Gottfried Körner（1756～1831）からの推薦によって、1823年7月10日付けでバッハ後6代目にあたるトーマス・カントルならびにライプツィヒ市の音楽監督となった。バッハがトーマス・カントルに就

任したちょうど100年後のことである。そして1842年3月7日に肺結核で亡くなるまでの19年間、トーマス・カントルとして活動を続けた。

1-2 音楽作品および理論書

活動の場が主に教会であったためか、現存するヴァインリヒの音楽作品は宗教曲が大半である。カンタータ（もっとも、トーマス・カントル就任当初のバッハのように毎週新作のカンタータを提供していたわけではない）やモテットの他、ミサ曲、詩篇、讃歌、オラトリオ、ドイツ・マニフィカト、スタバト・マーテルが主に手稿譜で伝えられている。

また、1824～1832年に出版され、十字架合唱団とトーマス合唱団で長く使われ続けた歌唱教則本（ソプラノからバスまでの各声部別）も彼の重要な業績に数えられる。作曲法についての著作も複数出版しており、なかでも2巻からなる『フーガ独習のための理論と実践の手引き Theoretisch-praktische Anleitung zur Fuge für den Selbstunterricht』（1845、1852年）は当時評判になった。亡くなった直後に書かれた「故人略伝」には「若い作曲家たちは、彼を常に、協力的で親切な教師であり助言者であると感じていた。彼のきわめて詳しい理論の知識は、幸運なことに、記述の説得力ある明晰さをも兼ね備え」、さらに「もっとも印象に残っているもの、芸術の文献に名誉ある地位を占めることになるだろうものは、彼が晩年に取り組んでいたフーガについての理論書である。これはまもなく出版されると聞いている」と伝えられたほどである（AmZ 1842: 104）。

2 ライプツィヒにおけるモテットの伝統

2-1 バッハとライプツィヒ

では、ヴァインリヒがトーマス・カントルを務めていた時代、そもそもバッハとライプツィヒとの関係は、どのように捉えられていたのだろうか。

たとえば1828年3月5日付けの『一般音楽新聞』のライプツィヒからの通信欄は、トーマス合唱団が古くからの名声を保っていたことを伝えている（AmZ 1828: 164）。しかしこの記事の匿名の著者は、1つの望みが許されるならば「多くの人々が熱望している我々のJ. S. バッハの作品を今よりもっと頻繁に聴くことができるように」と要求している。「それは間違いなく、皆にとって利益となることだろう」からだという。ここでバッハが、「我々のJ. S. バッハ」と呼ばれているように、ライプツィヒの作曲家として「熱望」されていたこと、そしてその栄誉をトーマス合唱団が伝承していくべきだと捉えられていたことが読み取れる。

バッハとライプツィヒとの結びつきをより明確に打ち出したのが、主にライプツィヒで著述家として活動したゴットフリート・ヴィルヘルム・フィンク Gottfried Wilhelm Fink (1783～1846) である。彼は1829年4月22日付けで、「ライプツィヒに今なお生き続けるヨーハン・ゼバスティアン・バッハ Der in Leipzig stets lebendig gebliebene Johann Sebastian Bach」と題する記事を寄稿した（AmZ 1829: 262-264）。同年3月11日のメンデルスゾーン指揮によるベルリンでの《マタイ受難曲》の蘇演からわずか1ヶ月ほどで書かれたこの記事からは、彼らの成功を受け、ベルリンに対抗し、ライプツィ

ヒのいわば「バッハの街」としての地位を主張しようという趣旨が明らかである。曰く、「ベルリンを魅了したマタイ福音書による二重合唱のこの巨匠 [= バッハ] の受難曲について、非常に多くを見聞きする」状況だが、「バッハの芸術は、様々な地域の多くのドイツ人にとって、これまでもすっかり消えてしまったことはなかったが、少なくとも我々の街 [= ライプツィヒ] においてはそうである」。そして「彼の音楽は、優れたオルガン奏者たちの間で高く評価されている彼のフーガばかりでなく、絶えず彼の教会音楽も生きてきたのだ」とフィンクは主張する。続いて、1803年の時点でヨハン・フリードリヒ・ロホリッツ Johann Friedrich Rochlitz (1769~1842) が当時のトーマス・カントル、アウグスト・エーバハルト・ミュラー August Eberhard Müller (1767~1817 [在職 1801~1810]) のバッハ受容への貢献について述べていた (AmZ 1803: 241-237) ことに言及した後、「朝の礼拝はほぼ毎回、バッハの二重合唱のモテットにより開始されていたⁱⁱⁱ。そして、今日でも7つのたいてい二重合唱のモテットが演奏されている」とライプツィヒにおけるバッハのモテットの伝統を強調する。

実際、トーマス合唱団によって歌い継がれてきたモテットは、バッハの声楽作品の中で唯一、彼の死後も演奏伝統が途絶えることのなかった作品群である (Hofmann 2003: 9)。その伝統は、フィンクの文章では、ベルリンに対抗すべくやや誇張されているとはいえ、ライプツィヒのバッハ受容を象徴するものとして考えられていたとみて良いだろう。

2-2 トーマス教会における土曜モテット

バッハのモテットが当時演奏されていたのは、礼拝ではなく「トーマス教会での土曜日の音楽会」(以下、土曜モテット) である (Hartinger 2009: 143)。これは、もともとは晩祷だったもので、現在は毎週金曜日の18時と土曜日の15時から行われているが、当時は土曜日と祝日の前日の13時半から、典礼をたいてい2曲のア・カペラ合唱曲で補足していた。日曜日の礼拝で能力別に4つの合唱団に分かれて市内の4教会で歌っていたのとは異なり、この土曜モテットではトーマス合唱団の団員55~60人全員で歌っていた^{iv}。指揮は、学生指揮者 Präfekt が交代で担当しており、選ばれた4人の学生指揮者がそれぞれ年間約60回のモテットを約15回ずつ指揮した (Altner 2006: 13)。

この土曜モテットは、あくまでも礼拝の一部ではあったものの次第にコンサートとしての要素も併せ持つようになり、日曜日の主要礼拝とは異なりあらゆる人々に開かれ、ルター派信者ばかりでなく、たとえば他宗派の音楽愛好家や見本市の来場者も訪れていた。実際1839年になっても「我々の教会音楽は尊敬されており、土曜モテットには地元の人も他の土地の人もよく訪れている」(AmZ 1839: 821) という報告がある。あるいは「ライプツィヒはトーマス合唱団があることを外国の人々から羨ましがられているというのに、モテット上演になぜこれほどライプツィヒの人々が来ていないのだろうか？」(Tagesblatt 1839 Nr. 8, Schmidt 1912: 23 より引用) と伝えられているように、ライプツィヒを訪れる人々に、ライプツィヒを代表するものとして聴かれていたという面があったようだ。

2-3 ヴァインリヒ時代に演奏されたバッハ作品

ではヴァインリヒの時代、土曜モテットにおいてどのような作品が歌われたのだろうか。このレパートリーを知るためには、オンライン・データベース「トーマス合唱団レパートリー Thomaner

Repertoire」^v が活用できる。これは、ライプツィヒ大学音楽学研究所が同大学情報学研究所との共同プロジェクトとして作成したもので、1811 年から 1905 年までの手書きの「トーマス合唱団。1811 年 9 月 14 日以降。主にライプツィヒ新聞からの様々な覚書付き Thomaner-Chor. Vom 14. September 1811 an. Mit verschiedentlichen Notizen hauptsächlic a. d. Leipz. Tageblatte」と題されたモテット本（Archiv des Alumnats, Signatur 51: 165）、および 1865 年以降の印刷されたプログラムを底本とし、トーマス合唱団の土曜モテットなどに関して、演奏された作品名、作曲者、日付、演奏者、編成、会場を検索できる（Loos et al. 2012: 219-220）。

このデータベースからまず、ヴァインリヒの在職期間、1823～1842 年の間に演奏された作品は、のべ 1825 曲に及ぶことがわかる。基本的にア・カペラの作品で、二重合唱の作品もしばしば歌われていた。全体的な傾向としては彼の前任者にあたるトーマス・カントルたち、すなわちヨーハン・フリードリヒ・ドーレス Johann Friedrich Doles（1715～1797 [在職 1756～1789]）やヒラー、シヒトらの作品が多く、とりわけシヒトの作品の演奏頻度は格段に高い。一方、自作の上演はモテットなど全 12 曲のべ 76 回と控えめである。

そのような中で、バッハの作品は 7 曲のモテットがのべ 112 回演奏されていた。とりわけ圧倒的に多く演奏されているのが《主に向かいて新しき歌を歌え》BWV 225 で、29 回にも及ぶ。それに《御霊はわれらの弱きを助けたもう》BWV 226 の 20 回、《恐るるなかれ、われ汝とともにあり》BWV 228 の 17 回が続く。この演奏頻度は、表 1 に示したように、ヴァインリヒの時代までに伝統となっていたものを反映し、前任者のシヒトのレパートリーとはほぼ同様の傾向である。さらに、後任のモーリツ・ハウプトマン Moritz Hauptmann（1792～1868 [在職 1842～1868]）の場合にも、《汝を去らしめず》BWV Anh. 159 の演奏頻度が上がったことを除いて上位 2 曲への傾向は変わらず、基本的にハウプトマンのレパートリーにおいても、その伝統が受け継がれていた。

【表 1 シヒト、ヴァインリヒ、ハウプトマン時代に上演されたバッハのモテットとその回数】

作品名	シヒト	ヴァインリヒ	ハウプトマン
《主に向かいて新しき歌を歌え Singet dem Herrn ein neues Lied》BWV 225	17	29	33
《御霊はわれらの弱きを助けたもう Der Geist hilft unser Schwachheit auf》BWV 226	18	20	32
《恐るるなかれ、われ汝とともにあり Fürchte dich nicht, ich bin bei dir》BWV 228	8	17	13
《イエスよ、わが喜び Jesu meine Freude》BWV 227	8	14	18
《汝を去らしめず Ich laße dich nicht》BWV Anh. 159	7	14	31
《来ませ、イエスよ、来ませ Komm, Jesu, komm》BWV 229	13	9	13
《称賛と栄光と賢明と感謝 Lob und Ehre und Weisheit und Dank》BWV Anh. 162	6	9	1
《常に汝の栄を Laß stets dein Reich [sich mehren]》BWV 28/2a ^{vi}	0	0	6
カンタータ《主よ、汝の目は信仰を顧みるにあらずや Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben》BWV 102	0	0	1

また、年を追ってバッハ作品の演奏回数を見てみても、毎年ばらつきはあるものの、大きな変化があるわけではない。表2のようにシヒトやハウプトマンと比較すると、シヒトが77回、ヴァインリヒが112回、そしてハウプトマンが148回と、次第に演奏回数が増えているようにも見える。しかしながら、彼らの在職期間の長さを考慮し、平均値を出すと、その頻度は驚くほどに変化がなく、毎年6回弱とはほぼ一定の回数が聴かれていた。この統計から、トーマス合唱団の土曜モテットでは1830年代以降も劇的にバッハ作品の演奏回数が増えるということではなく、《マタイ受難曲》蘇演以降のいわゆる「バッハ・ルネサンス」の影響を見出すことは全くできない。また基本的にア・カペラ^{vii}で演奏するという土曜モテットの制約からであろう、彼らのバッハ作品のレパートリーがモテット以外へと広がることもなかった。しかし言い換えれば、ア・カペラ作品、それも主にモテット作品を演奏する場としての「土曜モテット」が確立されていたからこそ、バッハのモテットはトーマス教会において伝承され続けられたのである。

【表2 シヒト、ヴァインリヒ、ハウプトマン時代にバッハのモテットが上演された回数の変遷】

シヒト		ヴァインリヒ		ハウプトマン	
年	回数	年	回数	年	回数
1811	2	1823	1	1842	5
1812	8	1824	4	1843	12
1813	8	1825	5	1844	9
1814	8	1826	6	1845	9
1815	8	1827	3	1846	5
1816	12	1828	3	1847	5
1817	7	1829	7	1848	3
1818	5	1830	7	1849	8
1819	5	1831	6	1850	4
1820	3	1832	6	1851	6
1821	7	1833	6	1852	9
1822	3	1834	5	1853	6
1823	1	1835	7	1854	3
		1836	9	1855	4
		1837	3	1856	4
		1838	6	1857	8
		1839	6	1858	2
		1840	9	1859	6
		1841	8	1860	4
		1842	5	1861	5
				1862	6
				1863	7
				1864	5
				1865	5
				1866	5
				1867	5
合計	77		112		148
平均	5.92		5.6		5.92

2-4 《主に向かい新しき歌を歌え》BWV 225——表敬レパートリーとして

土曜モテットにおいて頻繁に演奏されていた《主に向かい新しき歌を歌え》BWV 225 は、かなり早い時期からバッハのモテットの、そしてトーマス合唱団のレパートリーの代表作と見なされていた。たとえば1803年、ロホリッツは前年に出版されたシヒトの編纂によるバッハのモテット集についての批評で、次のように述べている（AmZ 1803: 333-335）。バッハのモテットは歌詞こそすでに古臭いものと感じられるものの、「芸術的な8声の楽曲、統一性、敬虔な表現、学識あるもつれ [= 対位法書法]、そしてそれぞれの声部の非凡な流れ」は高く評価すべきものであり、合唱団に多くの喜びを与えるとともに「有益で学ぶことの多い練習曲」であるという。そして彼もフィンク同様、「このモテット集の第1番の最も難しいモテット [= 《主に向かい新しき歌を歌え》] が、ライプツィヒのトーマス学校の合唱団によって何年も前から、非常に力強く、純粹に、そして滑らかに歌われていたことが思い出される」とライプツィヒでの伝統に触れている。

この代表曲は、特別な機会にもしばしば演奏されていた。その伝説的とさえ言える例が、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756~1791) がトーマス学校を訪問した時の出来事である。1789年4月にライプツィヒを訪れたモーツァルトは、ゲヴァントハウスでコンサートを行い、トーマス教会のオルガンで即興演奏を披露した。その後、トーマス学校を訪れたモーツァルトを、当時のトーマス・カントル、ドーレスが率いるトーマス合唱団が《主に向かい新しき歌を歌え》で歓迎し、それに感動したモーツァルトは楽譜を見せてくれるよう頼み、その場で筆写したという。このエピソードは、9年後にロホリッツによって伝えられたもので（AmZ 1798: 116-117）、少なからず誇張や事実と異なる部分を含む可能性はある。だが、いずれにせよモーツァルトを迎える席でこの作品が選ばれたという事実は注目に値する。

このようないわば「表敬レパートリー」としての伝統は、ヴァインリヒの時代にも受け継がれていた。たとえば、1833年にメンデルスゾーンが訪れた際、《主に向かい新しき歌を歌え》が《来ませ、イエスよ、来ませ》と共に歌われたり、1838年9月8日にも「メンデルスゾーンの要請により、彼のイギリスからの訪問者 [= ジョン・トムソン] のために」歌われたりした（Hartinger 2009: 151-152）。さらに1839年、バッハの孫にあたるヴィルヘルム・フリードリヒ・エルンスト・バッハ Wilhelm Friedrich Ernst Bach (1759~1845) がベルリンからライプツィヒを訪れた際にも、このモテットが演奏された（Petzold 1962: 47）。

メンデルスゾーンは先に記した訪問の後、1833年9月23日付けの書簡で「この合唱団を聴くといつも非常に感動します。なぜなら、かつて彼 [= バッハ] がこの合唱団を指揮し、そして彼らのために書いたときと、明らかに多くのものがそのままだからです」（Wald 2010: 270）という感想を書き送っている。このように、トーマス合唱団の歌声とりわけ《主に向かい新しき歌を歌え》は古のバッハへ思いを馳せることのできる作品という象徴性をも帯びていたのである。

七

2-5 モテット以外のバッハ作品

最後に、ヴァインリヒ時代のトーマス合唱団とモテット以外のバッハ作品との関係にも簡単に触れておきたい。ヴァインリヒはトーマス・カントルに就任してすぐの1823年、『ライプツィヒ・トーマ

ス学校所蔵楽譜カタログ Catalog, der der Thomas-Schule zu Leipzig gehörigen Musikalien』を作成しており、これによってヴァインリヒが参照できた楽譜の全貌を知ることができる（Glöckner 2011）。このカタログによると、モテットの他にもバッハの多くのカンタータや器楽曲の手稿譜、ならびに出版譜がトーマス学校に所蔵されていた。とはいえ、たとえばコラル・カンタータの44曲に及ぶオリジナル・パート譜はトーマス学校に保管されていたが、これらが実際に演奏されることはなかったと思われる。というのも、ドーレスの時代まではいくつかのカンタータが演奏されていたが、続くヒラーの時代に「最新の」イタリア様式が中心となり、その後バッハのカンタータはトーマス教会の礼拝で演奏されなくなっていたからである（Wollny 1997: 49-51）。

3 《マタイ受難曲》の「復活上演」をめぐる

1829年、メンデルスゾーンの指揮によるベルリンでの《マタイ受難曲》の演奏は、大きな反響を呼んだ。直後の1829年5月にフランクフルト・アム・マインで、そして1830年にブレスラウ、1832年にケーニヒスベルクとカッセル、1833年にドレスデン、1836年にハノーファーと、各地で約100年の空白期間を経て《マタイ受難曲》は再び鳴り響きはじめた。この大きな流れを、初演の地ライプツィヒ、ヴァインリヒ率いるトーマス合唱団は、全く無視していたのであろうか。

3-1 ヴァインリヒの試み

当時の資料を紐解くと、ライプツィヒでもこの流れに与する動きがあったことがわかる。フィンクは1831年3月2日付けの記事で次のように伝えている。

我々の教会音楽は、トーマス・カントル、ヴァインリヒ氏のもと、非常に素晴らしい。トーマス合唱団は現在、J. S. バッハのマタイ福音書による大きな受難曲を練習している。我々は、この作品の上演が障害に遭わないことを望む。（AmZ 1831: 148）

これがベルリンでの上演を受けてのものかどうかはわからないが、いずれにせよこの記事の時期から、練習が受難節に行われていたことは明らかであり、19世紀前半の復活上演においてはほぼ慣習的であった棕櫚の日曜日（1831年の場合は3月27日）に向けて準備されていた可能性が高い。しかし、同年4月4日の復活祭後の月曜日になっても「熱心に練習されているにも関わらず」、上演されていなかった。フィンクは「このような音楽的業績に対して、抵抗する正当な理由が本当にありうるのだろうか？」（AmZ 1831: 246）と不平をもちしたが、結局、その後も演奏されることはなかった。このとき、どのような「抵抗」があったのか。演奏伝統の途切れていたこの時代の団員たちにとって、演奏があまりに困難なものとなってしまっていたためなのか、教会当局との間で何らかの問題が生じたのか——上演が実現しなかった理由については何の情報も残されておらず、謎のままである。

3-2 カペルマイスター、メンデルスゾーンによる上演

ヴァインリヒによる 1831 年の上演計画が頓挫したため、《マタイ受難曲》はまだしばらく、19 世紀のライプツィヒ人には聴かれぬままであった。当地での復活上演が実現したのは、さらに 10 年も後の 1841 年 4 月 4 日（棕櫚の日曜日）のことである。注目すべきは、この上演がトーマス教会で行われたものの、指揮はトーマス・カントルのヴァインリヒではなく、ゲヴァントハウスのカペルマイスターのメンデルスゾーンだったという事実である。このコンサートはゲヴァントハウス・オーケストラの定期演奏会の一環であり、同時にメンデルスゾーンが現在の「旧バッハ像」建設のために企画した、資金集めのコンサートの 2 回目でもあった^{viii}。

ライプツィヒでの上演が、実際にどのような反響をもたらしただかについては、意外なほどに情報が少ない。たとえばクララ・シューマン Clara Schumann (1819~1896) は日記に、ひどい席で音楽が良く聴こえなかったため第 1 部で帰ってしまった、と記した (Bach Dokumente Bd. VI: 647)。当時の聴衆にとって《マタイ受難曲》は、メンデルスゾーンによって大幅にカットされたとはいえ 2 時間を超える大作であり、長く退屈なものと感じたのかもしれない。このときまだトーマス・カントルの座にあったヴァインリヒは、自らは成しえなかった復活上演の成功をどのような思いで受け止めたのだろうか。

4 ヴァーグナーの師として

4-1 作曲のレッスン

ところでヴァインリヒは、ライプツィヒでもドレスデン時代と同様、カントルの仕事以外にプライベートのレッスンも行っていた。ライプツィヒ出身のリヒャルト・ヴァーグナーは弟子の一人である^{ix}。1831 年 9 月 29 日から 1832 年の春頃まで (SBr 1 : 31)、18 歳のヴァーグナーはヴァインリヒのもとに通った^x。彼の主な目的が和声や対位法などの音楽理論の基礎を学ぶことであったこと、そしてそうしたレッスンを通じて師弟が良好な関係を築いたことは、ヴァーグナー自身の 3 つの言葉が証明している。

弱々しい病身とみえる彼 [ヴァインリヒ] は、彼のもとで勉強させたいと言って母が私を紹介すると、最初はそれを拒んだ。言葉を尽くして頼んでも、彼は一向に譲歩する気配を見せなかったが、私が持参したフーガを見て私には音楽教育が不足していることを認め、ようやく私に好意と同情を寄せてくれたのである。半年間は一切作曲を断念し、忍耐強く彼の指示のみに従うという条件で、彼は教えてくれることになった。(ヴァーグナー 1986 : 68)

九

ぼくはもう半年以上も当地のカントル、ヴァインリヒの指導を受けているが、彼は間違いなく今生きている最高の対位法家と呼びうる人物で、人間的にも傑出していて、ぼくは彼のことをほんとうに父親のように愛している。

(1832 年 3 月 3 日、ヴァーグナーから姉オットーリーエ宛ての手紙、SBr 1: 126)

ヴァインリヒは、私にまだ欠けていたところがどこか、正しく感じていた。彼ははじめ、あらかじめ

め私の和声の知識を最も基礎的なものにするため、そもそもの対位法の習得はわきに置いておいた。そして彼は、和声の厳格な様式を私に教え、私が完璧になったと考えるまで、そこから離れることはなかった。というのも彼によると、この厳格な様式は自由で豊かな和声の扱いへの最初にして唯一の基礎であるばかりか、対位法の習得にとっても本質的だからである。

対位法の学習を彼は、確固たる方向づけと厳格な基本のあとに教え始めた。

（1834年3月、ヴァーグナーからフランツ・ハウザー^{xi}宛ての手紙、SBr 1: 150-151）

実際にどのように作曲のレッスンが進められたのかは、ヴァーグナーが解いた課題にヴァインリヒが添削した楽譜がパイロイトのリヒャルト・ヴァーグナー・アルヒーフに残っており、その一端を垣間見ることができる。ここには、それぞれ4小節からなる、2度から8度に至る2～4声の転回対位法の練習課題が書かれており、音部記号の間違いが指摘されているものなどがある（Daube 1960: 116-123）。また、ザクセン州立・国立・大学図書館ドレスデン（SLUB）に所蔵されているヴァインリヒの生徒2名による手稿のレッスン記録は^{xii}、ヴァーグナーが習うより前の1810～1816年のものではあるが、ヴァインリヒのレッスンの模様を具体的に伝える貴重な資料である（Krones 2013: 153-155、Menke 2017: 54-57）。これらの膨大なページ数からなるノートには音程や和音などの基本的な楽典や通奏低音、対位法、フーガの規則などが実施例とともに記されており、イタリアの伝統に則った通奏低音の指導は、ヴァーグナーの作曲技法の基礎となったと思われる（Menke 2017: 57-69）。さらに、調性格論や音画についても書かれており、これらの修辞学的な要素はヴァーグナーのさまざまなオペラ作品に影響を与えたであろう（Krones 2013: 155-163）。

興味深いのは、《この国は汝のもの Dein ist das Reich》WWV 19A という84小節からなる声楽用の4声フーガである^{xiii}。このフーガが書かれた背景は、ヴァーグナーが自伝で述べている。

ある日の朝7時、彼は私に向かって、その目の前でフーガの骨組みを正午までに書き上げるように命じた。彼はその日の午前中を、完全に私のために提供してくれたのである。私が1小節書くたびに、彼は入念な注意を与えるのだった。正午、隣の部屋にさがって構想を完全なものにするようにと言って、彼は私を去らせた。フーガを完成させて彼のもとに行くと、彼も同じテーマでフーガを書いており、比較するために見せてくれた。こうしたフーガによる共同作業は、私と、敬愛する師との間に実り豊かな愛情関係を生み出したのであり、それからの勉強は、私にも彼にも等しく快適この上ない楽しみとなったのである。（ヴァーグナー1986：68-69）

ここで述べられている、ヴァインリヒが手本として書いた同じ主題によるフーガも現存しており、2つを比較すると興味深い。たとえばヴァインリヒの方が滑らかな書法であるが、ヴァーグナーのものはヴァインリヒよりも半音階を多く用いており、後年の書法の萌芽を見ることができよう。

フーガの学習が終わると、ヴァーグナーはヴァインリヒの指導で器楽曲を作曲した。ヴァーグナーの記念すべき処女作《ピアノ・ソナタ 変ロ長調》Op. 1 は、1832年にライプツィヒのブライトコプフ&ヘルテル社より出版され、ヴァインリヒに献呈された^{xiv}。また、《序曲 ニ短調》WWV 20 もヴァインリ

ヒの指導のもと改訂がなされ、1831 年 12 月 25 日、ハインリヒ・ドルンの指揮によって王立ザクセン宮廷劇場で初演された。

しかしこうした作曲のレッスンは、そう長くは続かなかった。

ある日のこと、特に装飾的な二重フーガを持ってゆくと、ヴァインリヒはこの作品をよく覚えておくようにと言い、もう教えることは何もないと言った。[中略]「あなたはおそらくフーガやカノンを書くことはありますまい。あなたが得たもの、それは自主独立です。今こそあなたは独り立ちしたのです。必要とあれば、自覚を持ち、最高の技術を手にすることができるのです。」

(ヴァーグナー1986：69)

こうしてヴァーグナーは、独自の道を歩み始めたのだった。このようにみると、ヴァインリヒのレッスンにおいて、バッハ作品それ自体が重要な意味を持ってヴァーグナーに伝えられたとは考えにくい。

4-2 ヴァーグナーのバッハ像

最後に、これまでの考察を踏まえて、ヴァーグナーとバッハとの関係を見てみよう。

先に挙げたヴァーグナーのバッハ受容を扱った先行研究では、『トリスタンとイゾルデ』や『マイスタージンガー』、『パルジファル』などにバッハ作品の応用がみられることが指摘されている。本論ではその詳細に立ち入る紙面の余裕はないが、ヴァーグナーが創作においてバッハから大きな影響を受け、そしてそれが年々強まっていったことは確かである。

ここで注目したいのは、ヴァーグナーが公開の場で演奏した唯一のバッハ作品が『主に向かって新しき歌を歌え』だという事実である。彼は1848年1月22日ドレスデンで、80人の合唱団を率いてこのモテットを指揮した。この作品の選択は、ライプツィヒの伝統とのつながりを感じさせる。後年、ヴァーグナーは『未来音楽 Zukunftsmusik』(1860年)の中で次のように述べている。

ポリフォニーの自律的な運動は、単に維持されたというだけでなく、すべての声部が対位法の助けを借りて独立性を保ちながらも律動的な旋律の演奏へと加わるという高い次元へと発展し、もはや昔ながらの定旋律だけが旋律を受け持つのではなく、伴奏声部のひとつひとつが同等にこれを歌うようになった。その結果、讃美歌のなかでさえ、抒情的な気分が高揚して律動的な旋律へと突き進んで行くところでは、かつて例を見ないほどに多彩で、もっぱら音楽だけに固有な効果が得られ、強い力でわれわれを魅了したが、バッハの声楽曲の美しい演奏を聴く機会に恵まれた者ならば、その気持ちは容易に理解できるだろう。ここではとくに顕著な例として、律動的な旋律がまるで和声の波がうねる大海原から湧き立つような抒情的な高まりを見せるバッハの8声のモテット『主に向かって新しき歌を歌え』を挙げておこう。(三光1990：132-133)

モテットについてのこのような記述にあたっては、ヴァインリヒが指導したトーマス合唱団の歌声が脳裏にあったのではないだろうか。

また、バッハ関係で頻繁に言及されるのが《平均律クラヴィーア曲集》である。いくつかのヴァーグナー自身記述や第三者の証言からは、彼がこの曲集に特別な価値を見出していたことがわかる。『コジマの日記』が伝えるところでは、1878年11月11日にバッハの（おそらく《平均律クラヴィーア曲集》からの）前奏曲を演奏し、「この音楽は、まさに崇高さという概念のもとで理解できるのだ。私はいつも、そこに古い大聖堂を見るような気がする。事物それ自体の声なのだ」と語ったという（Wagner 1977: 227）。もちろん音楽作品の内容が彼を惹きつけたのだろうが、《平均律クラヴィーア曲集》が1801年に初版が出版される以前も、ライプツィヒでは手稿譜によってバッハの子どもたちや弟子たちのサークルを通して伝承されつづけていた作品であることを付言しておきたい。

ヴァーグナーは、同世代のメンデルスゾーンやローベルト・シューマン Robert Schumann (1810～1856) とは異なり、バッハ作品を熱心に演奏したり編曲したりはしていない。その意味では「バッハの後継者」に師事したからといって、（その師匠がバッハの傾倒者ではなかったのが当然とも言えるが）能動的に「バッハ・ルネサンス」に貢献したわけではないが、だからといってヴァーグナーがバッハに無関心だったわけでもない。そして「（バッハの作品に出来不出来があるのは）彼がまさに教会のカントルで一日中作曲していたからだ。しかし《平均律クラヴィーア曲集》とモテット、これは珠玉の傑作だ」（1878年9月28日付『コジマの日記』、Wagner 1977: 185）という言葉は、ヴァーグナーが幼少期を過ごしたライプツィヒにおけるバッハ受容を反映しているのである。

5 まとめ

端的に述べるならば、19世紀前半、ヴァインリヒと彼の率いるトーマス合唱団は、バッハ受容の展開を大きく進めることはなかった。彼らは《マタイ受難曲》の復活上演に象徴的な「バッハ・ルネサンス」の影響を受けることもなく、途切れることなく伝承されてきた土曜モテットにおけるバッハのモテットの演奏に専念していたのである。師ヴァインリヒからヴァーグナーのバッハ観への影響も、限定的であったと言わざるを得ない。しかし、その唯一のバッハのレパートリーであったモテットは、ヴァインリヒの指導による高い水準の演奏で、旅行者も多く集まる土曜モテットにおいてだけでなく、表敬のレパートリーとして重要な来客があった際にも何度も演奏されたことによって、特別な位置付け（そしてヴァーグナーの「お気に入り」）となった。本論で明らかにしたように、バッハのモテット演奏とトーマス合唱団とを結びつける言説は、ヴァインリヒ時代に増えた。このようにバッハのモテットをトーマス合唱団の、ひいては「バッハの街」ライプツィヒのバッハ受容を象徴する存在として確立させたのは、ヴァインリヒの功績と言えよう。

注

- i ヴァインリヒの生涯に関しては、主にアルトナーの記述（Altner 2006: 20-31）によっている。詳細な伝記については、ロッホの博士論文（Roch 1920）を参照。
- ii この合唱団のレパートリーについては、井上の論文（井上 2001）に詳しい。
- iii バッハ時代のライプツィヒの主要教会では、基本的に礼拝の冒頭ではモテット選集『フローリレギウム・ポ

- ルテンセ Florilegium Portense』からラテン語のモテットが歌われていた。その後、ヨーハン・アダム・ヒラー Johann Adam Hiller (1728～1804 [在職 1789～1801]) の改革によってドイツ語のモテットが導入された (Wolf 2002: 428-429)。ただし、実際に「毎回バッハの二重合唱のモテットにより開始されていた」ことを確認できる資料は残されていない。
- iv 基本的に、優秀な生徒からなる第1合唱団と第2合唱団が、主要教会であるトーマス教会およびニコライ教会で交互に歌い、カントルは第1合唱団を指揮していた。この習慣は1888年をもって廃止となり、トーマス合唱団はトーマス教会のみで歌うようになった。(Altner 2006: 12)
 - v <http://thomaner.topicmopslab.de/> (2019年11月20日閲覧)
 - vi モテット《名誉と共に称賛と賛美あれ Sei Lob und Preis mit Ehren》BWV 28/2a (旧 BWV 231) に新しい歌詞が付けられたもので、19世紀にはこの歌詞とともに広く普及していた。
 - vii バッハのモテットの演奏習慣に関しては、ア・カペラで歌われたのか、オーケストラと通奏低音が補助として声楽パートをなぞったのか、長年議論されてきた (Hofmann 2003: 47-60)。少なくともこの土曜モテットでの演奏はア・カペラでの機会であるため、バッハのモテットもア・カペラで歌われたと考えられる。
 - viii メンデルスゾーンによるバッハ像建設のためのコンサートは、トーマス教会において3回開催され、第1回となる1840年8月6日にはバッハオルガン作品が、第3回の1843年4月23日には《管弦楽組曲》BWV 1068 や《口短調ミサ曲》からの抜粋などが演奏された。
 - ix その他、クララ・シューマンや、かのゲーテの孫ヴァルター・フォン・ゲーテ Walther von Goethe (1818～1885) もヴァインリヒの生徒である。
 - x 前述のヴァインリヒが《マタイ受難曲》の上演を計画した約半年後であるが、この大曲がヴァーグナーの教材となることはなかったようだ。
 - xi ハウザーは膨大なバッハの手稿譜コレクションで名高い人物だが、ヴァーグナーがハウザーからバッハ作品を学ぶことができたかについては、情報が無い。
 - xii 3つの手稿資料が残されており、そのうちの1つはインターネット上で公開されている。<https://katalogbeta.slob-dresden.de/id/0-1547737662/#detail> (2019年8月22日閲覧)
 - xiii また、4声の器楽用の二重フーガも書かれた (WWV 19B)。自筆譜はアメリカ議会図書館に所蔵され、インターネット上で公開されている。<https://www.loc.gov/item/87752471/> (2019年8月22日閲覧)
 - xiv 1843年に出版された《使徒の愛餐》WWV 69は、ヴァインリヒの未亡人に献呈された。

参考文献

- AmZ = *Allgemeine musikalische Zeitung*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Altner, Stefan. 2006. *Das Thomaskantorat im 19. Jahrhundert. Bewerber und Kandidaten für das Leipziger Thomaskantorat in den Jahren 1842 bis 1918. Quellenstudien zur Entwicklung des Thomaskantorats und des Thomanerchors vom Wegfall der öffentlichen Signumgänge 1837 bis zur ersten Auslandsreise 1920*. Leipzig: Passage.
- Bach-Dokumente, herausgegeben von Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke.*
- Band III. 1972: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Kassel: Bärenreiter.
- Band VI. 2007: *Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801-1850*. Herausgegeben und erläutert von Andreas Glöckner, Anselm Hartinger und Karen Lehmann, Kassel: Bärenreiter.
- Daube, Otto. 1960. *Richard Wagner: Ich schreibe keine Symphonien mehr. Richard Wagners Lehrjahre nach den erhaltenen Dokumenten*. Köln: Hans Gerig.
- Geck, Martin. 2000. „Es ist wie die Stimme des Ding an sich Wagners ‚Bach‘“ In „Denn alles findet bei Bach statt“

- Erforschtes und Erfahrenes*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 170–190.
- Glöckner, Andreas. (ed.). 2011. *Die ältere Notenbibliothek der Thomasschule zu Leipzig. Verzeichnis eines weitgehend verschollenen Bestands*. Hildesheim: Georg Olms.
- Hartinger, Anselm. 2009. „Es gilt dem edelsten und erhabensten Theil der Musik“ Felix Mendelssohn Bartholdy, die Thomaner, die Thomaskirche und die Leipziger Stadtkirchenmusik –Neue Dokumente und Überlegungen zu einer unterschätzten Arbeitsbeziehung.“ In *Mendelssohn Studien –Beiträge zur neuen deutschen Kulturgeschichte Bd. 16. zum 200. Geburtstag von Felix Mendelssohn Bartholdy*, ed by Hans-Günter Klein, Christoph Schulte, 139–189. Hannover: Wehrhahn.
- . 2014. „Alte Neuigkeiten“. *Bach-Aufführungen und Leipziger Musikleben im Zeitalter Mendelssohns, Schumanns und Hauptmanns 1829 bis 1852*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Hofmann, Klaus. 2003. *Johann Sebastian Bach: Die Motetten*. Kassel: Bärenreiter.
- Krones, Hartmut. 2013. „Zum Weiterleben der Figurenlehre in Richard Wagners Musiksprache.“ In *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, ed. by Helmut Loos, 151–164. Beucha: Sax.
- Loos, Helmut, Nicole Waitz, und Gilbert Stöck. 2012. „Untersuchungen zum Repertoire des Leipziger Thomanerchores zwischen 1808 und 2008 auf der Grundlage EDV-gestützter statistischer Erhebungen.“ In *800 Jahre Thomana: Glauben- Singen- Lernen; Festschrift zum Jubiläum von Thomaskirche, Thomanerchor und Thomasschule*, ed. by Stefan Altnier, Martin Petzoldt, 218–233. Wettin-Löbejün OT Döbel: Stekovics.
- Menke, Johannes. 2017. „Deutsche Partimento-Rezeption im 19. Jahrhundert: Dargestellt am Beispiel von Siegfried Dehn und Richard Wagner.“ In *Musik Theorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 49–61.
- Oschmann, Susanne. 1997. „Die Bach-Pflege der Singakademien.“ In *Bach und die Nachwelt*. Bd. 1: 1750–1850, ed. by Michael Heinemann, Hans-Joachim Hinrichsen, 305–347. Laaber: Laaber.
- Petzoldt, Richard. 1962. *Der Leipziger Thomanerchor*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Roch, Rudolf. 1920. *Christian Theodor Weinlig: der Lehrer Richard Wagners*. Leipzig, Univ., Diss.
- SBr 1 = Richard Wagner. 1967. *Sämtliche Briefe, Bd. 1: Briefe der Jahre 1830–1842*, ed. by Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Schmidt, Friedrich. 1912. *Das Musikleben der bürgerlichen Gesellschaft Leipzigs im Vormärz (1815–1848)*. Langesalza: Beyer.
- Thorau, Christian. 1999. „Richard Wagners Bach,“ In *Bach und die Nachwelt* Bd. 2: 1850–1900, ed. by Michael Heinemann, Hans-Joachim Hinrichsen, 163–199. Laaber: Laaber.
- Wagner, Cosima. 1977. *Die Tagebücher* Bd. II 1878–1883, ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. München, Zürich: Piper.
- Wald, Uta (ed.). 2010. *Felix Mendelssohn Bartholdy Sämtliche Briefe Bd 3: August 1822 bis Juli 1834*, Kassel: Bärenreiter.
- Wolf, Uwe. 2002. „Johann Sebastian Bach und die sächsische Motette in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.“ In *Bach in Leipzig- Bach und Leipzig: Konferenzbericht*, ed. by Ulrich Leisinger, 427–440. Hildesheim: Olms.
- Wollny, Peter. 1997. „Abschriften und Autographe, Sammler und Kopisten: Aspekte und Bach-Pflege im 18. Jahrhundert.“ In *Bach und die Nachwelt* Bd. 1, ed. by Michael Heinemann, Hans-Joachim Hinrichsen, 27–62. Laaber: Laaber.
- 井上登喜子. 2001. 「19世紀ドレスデンの混声合唱協会の演奏レパートリー『ドライシヒ・ジングアカデミー』を例に」『お茶の水音楽論集』第3号、49～59.
- 三光長治監修. 1990. 『ワーグナー著作集』三光長治、高辻知義、池上純一訳、東京：第三文明社.
- ヴァーグナー、リヒャルト. 1986. 『わが生涯』山田ゆり訳、東京：勁草書房.